ND
634
P3
deel 1A
Lfg. 4

HANS MEMLING

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00391222 7

LIBRARY
MAR 17 1970
UNI

IN DE PALET-SERIE
1—18
VERSCHENEN:

Dr. G. Knuttel Wzn
Hubert en Jan van Eyck

Prof. Dr. W. Vogelsang
Rogier van der Weyden

Dr. J. B. Knipping O. F. M.
Hugo van der Goes

Prof. Dr. Aug. Vermeylen
Hieronymus Bosch

Mr. N. Beets
Lucas van Leyden

Jkvr. Dr. C. H. de Jonge
Jan van Scorel

Dr. A. Stubbe
P. P. Rubens

Jkvr. Dr. C. H. de Jonge
Jan Steen

Prof. Dr. Fr. van Thienen
Jan Vermeer

Dr. G. Knuttel Wzn
Hercules Seghers

Dr. H. E. van Gelder
W. C. Heda
Abr. van Beyeren
en W. Kalff

Dr. H. van de Waal
Jan van Goyen

Mr. M. F. Hennus
Johannes Bosboom

Dr. H. E. van Gelder
H. J. Weissenbruch

Dr. A. van Schendel
G. H. Breitner

Dr. H. E. van Gelder
Matthys Maris

Dr. G. Knuttel Wzn
Willem v. Konijnenburg

Prof. Huib Luns
Jan Sluijters

MEMLING

PALET SERIE

EEN REEKS MONOGRAFIEËN
OVER HOLLANDSE EN VLAAMSE SCHILDERS

VIJFTIENDE EN ZESTIENDE EEUW

MEMLING

UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

MEMLING

DOOR

Dr MAX J. FRIEDLÄNDER

MET ZEVEN EN VIJFTIG AFBEELDINGEN

UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

HANS MEMLING

DOOR

Dr MAX J. FRIEDLÄNDER

BIOGRAFISCHE gegevens worden ons geleverd door de ons bekende data en plaatsnamen. In dit kader kunnen de werken worden ondergebracht, en deze geven wederom de biografie van Memling ruggegraat. Memling wordt in de oudste geschriften, die hem vermelden, vaak bij zijn doopnaam „Hans", niet Jan, genoemd. Vaernewijck – 1574 in de „Historie van Belgis – vermeldt hem als de „Duytse Hans". Deze toespeling op zijn herkomst wordt bevestigd door een plaats in het dagboek van Rombouts de Doppere, die tijdens Memlings leven notaris van de Sint Donatiuskerk te Brugge was. In het jaar 1494 staat ingeschreven: Die XI augusti, Brugis obiit magister Johannes Memmelinc, quem praedicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius tunc orbis christiani. Oriundus erat Magunciaco, sepultus Brugis ad Aegidii. Door deze pathetische verklaring van een tijdgenoot weten wij behalve het sterfjaar, zijn afkomst uit de omgeving van Mainz en het feit, dat hij in hoog aanzien stond. Enige tijd geleden kon R. A. Parmentier, de archivaris der stad Brugge, de geboorteplaats van Memling nauwkeurig mededelen. Memling is in Seligenstadt geboren, een plaats, die aan de Main tussen Hanau en Aschaffenburg ligt, niet ver verwijderd van Mömlingen, waaraan de schilder zijn achternaam te danken heeft. Het is wel bizonder toevallig, dat Grünewald, zoals eveneens kort geleden bekend is geworden, enige tientallen jaren later in Seligenstadt woonde en werkte. Een andere belangrijke datum, die Parmentier in de archiefstukken heeft gevonden, is 30 Januari 1465, de dag, dat Memling als „poorter", d.w.z. burger van Brugge, werd toegelaten. Men wist reeds eerder, dat „Johēs de Memlijnc" 1466 te Brugge in de Wulhuusstraat in de Sint-Nicolaasparochie woonde, dat hij tussen 1470 en 1480 Anna de Valkenaere huwde (zij stierf in 1487) en dat hij in 1494 drie onmondige kinderen achterliet. In 1480 werd Annekin Verkanneman en in 1485 Paschier van der Meirsch zijn leerling.

De geboorteplaats biedt de historicus de aanlokkelijke voorstelling, als zou de beroemde Brugse meester geen Nederlander maar een schilder uit de Middenrijnstreek zijn. IJverig trachtte men het bizondere in zijn zienswijze en vormgeving, datgene wat niet in het kader van de Nederlandse kunst paste, te verklaren uit zijn herkomst. Daar wij echter weinig weten van de kunst, zoals die mogelijkerwijs in deze periode te Seligenstadt of Mainz werd beoefend, bestaat het gevaar, dat we in een vicieuze cirkel geraken en dat wij de eigenaardigheden in Memling's werk voor typisch Middenrijnse hoedanigheden aanzien.

Men mag echter wel aannemen, dat Memling de gebruikelijke leertijd in zijn geboortestreek, dus in het atelier van een Middenrijnse schilder heeft doorlopen en eerst als gezel naar de Nederlanden is getrokken. Wanneer echter? – Het geboortejaar van Memling is ons niet bekend, maar men kan het echter wel zo ongeveer vaststellen. Hij kan moeilijk vóór zijn 25ste jaar burger van Brugge geworden zijn; hij moet dus op z'n laatst in 1440 geboren zijn. Wij kennen een zelfportret van de schilder in het drieluik te Chatsworth (blz. 10), waar de schilder bescheiden op de achtergrond, buiten verband met de kerkelijke compositie, in de buurt van Johannes de Doper, zijn naamheilige, te zien is. Dit altaar, dat door de Engelse edelman sir John Donne gesticht is, is waarschijnlijk in 1468 ontstaan (blz. 9), in geen geval later, daar sir John reeds in 1469 gestorven was. Dat hij de Brugse meester de opdracht verleende voor het drieluik, waarop hij met vrouw en dochter in het middenpaneel in geknielde houding staat afgebeeld, kan men het gemakkelijkst verklaren door aan te nemen, dat hij naar aanleiding van het huwelijk van Karel de Stoute met Margaretha van York in het gevolg van de Engelse prinses in 1468 naar Brugge was gekomen. Weliswaar kan men een ernstige bedenking tegen deze datering inbrengen. Sir John had behalve een dochter twee zoons, wier beeltenissen men op het drieluik achter dat van de vader had kunnen verwachten. Misschien ontbreken zij, omdat zij niet met hun ouders meegekomen waren naar Brugge. Wanneer men echter meent, dat de zoons in ieder geval, als zij tenminste in leven waren, afgebeeld moesten zijn, dan moet men de datering wat verschuiven. Zo het werk al niet in 1468 is ontstaan, vóór 1465 kan het toch in geen geval geschilderd zijn. De mogelijkheid, dat Memling vóór hij zich te Brugge vestigde, op een of andere wijze, met de Engelsman in verbinding is getreden, acht ik uitgesloten. Natuurlijk is het moeilijk Memling's leeftijd uit het zelfportret op te maken. Maar wij vergissen ons denkelijk toch niet al te zeer, als wij hem daar op 35 jaar schatten. Na dit alles kunnen wij vrijwel zeker zijn geboortejaar verplaatsen naar de jaren

56,2 × 35 cm

ALTAARLUIK MET MARIA BOODSCHAP (FRAGMENT), LONDEN, KUNSTHANDEL. (FOTO TIJDENS DE RESTAURATIE).

GEBOORTE VAN CHRISTUS, LONDEN, KUNSTHANDEL.

tussen 1430 en 1440. Volgens deze berekening zou hij omstreeks 1450 leerling zijn geweest, omstreeks 1455 gezel geworden zijn en als zodanig misschien langs een omweg, in de Nederlanden bij de grote meesters gekomen, ongeveer ter zelfder tijd als Dürer's vader en Martin Schongauer.

MEMLING'S VERHOUDING TOT ROGIER VAN DER WEYDEN.

Omstreeks 1455 voerde Rogier van der Weyden als stadsschilder te

57 50,5 cm
RUST OP DE VLUCHT NAAR EGYPTE, LONDEN, PART. BEZIT.

Brussel de onbetwiste alleenheerschappij. Op Memling drukte hij zo'n sterk stempel, dat men persoonlijke relaties, tijdelijke samenwerking wel moet aannemen, vooral daar tussen de oudere en jongere kunstenaar in 't geheel geen innerlijke verwantschap te constateren valt. De Rijnlandse schilder maakte hier een strenge leerschool door.

Bij het verzamelen van de bewijzen, die vóór een nauwe betrekking tussen Rogier en Memling pleiten, komen wij het eerst een notitie in een inventaris tegen. Onder de kunstschatten, die Margaretha van Oostenrijk bezat, wordt een schilderij, dat in 1516 in haar bezit gekomen is, als volgt beschreven: Ung petit tableaul d'ung dieu de pitiyé estant ès

37.5 × 25 cm
HL. HIERONYMUS, ZÜRICH, PART. BEZIT.

bras de notre Dame; ayant deux feullets, dans chascun desquels y a ung ange es dessus lesdits feullets y a une annunciade de blanc et de noir. Fait, le tableaul, de la main de Rogier, et lesdits feullets, de celle de maistre Hans. In de inventaris van 1524 wordt over hetzelfde schilderij gezegd: Nostre Dame tenant nostre Seigneur au devant elle,clouant à deux feullets, ou il y a deux anges tenant l'ung une espée en sa main. Men kan de juistheid van de auteursnaam in de eerste opgave aannemen, echter de mogelijkheid openlaten, dat aan Rogier's paneel later de luiken van Memling's hand zijn toegevoegd. Dat het hier om een gemeenschappelijke arbeid gaat, kunnen wij met de ons bekende werken bewijzen. Er bevinden zich in het museum te Melbourne en te Granada twee met elkander overeenstemmende schilderijen, die wat de compositie aangaat passen bij de beschrijvingen van het middenpaneel. Deze schilderijen worden terecht aan Memling toegeschreven, hoewel de „inventie" op Rogier teruggaat. Als Memling in dit geval compositie-denkbeelden van Rogier heeft overgenomen, dan wordt het des te begrijpelijker, dat de triptiek, zoals die in de inventarislijsten beschreven is, als een gemeenschappelijk werk der beide meesters is opgenomen. Een engel met het zwaard in de hand kan men overigens in Memling's werk vinden. Het paneel bevindt zich in de Wallace collectie te Londen.

Dat Memling met Rogier 'n sterke band heeft gehad, kan men op twee manieren opmaken uit de ons overgebleven werken. Is Memling's stijl na te wijzen in werken, die in het atelier van zijn voorganger zijn ontstaan? – Heeft Memling in een zo grote mate kennis bezeten van

Rogier's composities, dat we tot een tijdelijke ateliergemeenschap kunnen concluderen? De eerste vraag kunnen we aarzelend met ja beantwoorden, de tweede zonder twijfel bevestigen.

De Sforza-triptiek in het museum te Brussel is telkens weer anders beoordeeld. De meningen stemmen in zoverre overeen, dat men stellig aanneemt, dat dit altaartje in Rogier's atelier moet zijn ontstaan; verschil van opinie bestaat over de medewerkers, de uitvoerenden. In sommige gedeelten, vooral in de vrouwelijke heiligen op de binnenzijden der luiken, meen ik de hand van Memling te kunnen onderscheiden. In Londen is kort geleden een heilige Hieronymus van Memling [1]) te voorschijn gekomen (blz. 6), die wat de compositie betreft, nauw aansluit bij de figuur van de heilige op de buitenzijde van de Sforza-triptiek.

FRANCISCO DE ROYAS, ROTTERDAM, PART. BEZIT.

Meesterwerken, die zonder enige twijfel van Memling's hand zijn en daarbij nog wel duidelijk nawijsbaar in Brugge, lang na de dood van Rogier, zijn ontstaan, blijven nog zo sterk in de geest van de Brusselse meester, dat Memling wel tekeningen van Rogier of navolgingen van zijn eigen hand naar Rogier moet hebben bezeten. Men heeft opgemerkt, dat de Christusfiguur, de overheersende gestalte in het midden van het altaar te Danzig, verwonderlijk precies naar

[1]) G. Ring: The Art Bulletin, XXVIII, 1945, blz. 188.

36 × 28,5 cm
FRAGMENT VAN EEN ALTAARLUIK, PARIJS, KUNSTHANDEL.

de Christus als Rechter van Rogier's altaar te Beaune is nageschilderd. Op het tijdstip, dat het Beaune-altaar ontstaan is (± 1450), kan Memling moeilijk al met Rogier in verbinding hebben gestaan. Toen hij, zowat 20 jaar later, rijp en zelfstandig geworden, voor de grote en moeilijke opgave gesteld werd met het dramatisch talent van Rogier te wedijveren, ging hij terug op een tekening uit Rogier's atelier, vol bescheiden zelfkennis, in het gevoel, dat hij uit eigen kracht niet tot een zo hiëratische grootsheid in staat was. Behalve in de Christus als Rechter trachtte hij door een overvloed van figuren en rijkdom van bewegingsmotieven de strenge monumentaliteit van zijn voorganger te doorbreken.

Rogier's Columba-altaar is ongeveer tien jaar later ontstaan dan het Beaune-altaar, waarschijnlijk in het begin der zestiger jaren. In het jaar 1463 schijnt het zich reeds in de kerk te Keulen bevonden te hebben. Een Keulse schilder heeft in een werk, dat 1463 gedateerd is, compositiemotieven eraan ontleend. Het is wel mogelijk, dat Memling ten tijde, dat het Columba-altaar werd uitgevoerd, in Rogier's atelier werkzaam was. Hierdoor valt misschien te verklaren, dat de herinnering aan juist deze schepping voortdurend in zijn fantasie leefde en hem bij het schilderen van de Aanbidding der Koningen en de Aanbieding in de Tempel voor ogen zweefde. Niet, dat hij het nauwgezet gecopieerd zou hebben: hij heeft Rogier's ideeën in eigen vormen gekleed. Vergelijking van beiden werkt verhelderend. Het wordt dan duidelijk, van welk punt Memling uitgaat en waar zijn weg zich van die van zijn voorganger scheidt. Tussen het Floreins-altaar in het hospitaal te Brugge, dat 1479 gedateerd is, en Rogier's Columba-altaar staat als schakel het z.g. altaar van Karel V in het Prado, dat Memling naar mijn mening ± 1470 geschilderd heeft.

71 — 70,5 — 30 cm

MARIA-ALTAAR MET JOHN DONNE OF KIDWELLY ALS STICHTER, CHATSWORTH, COLL. DUKE OF DEVONSHIRE.

PORTRET VAN DE SCHILDER ZELF. DETAIL UIT HET ALTAAR TE CHATSWORTH.

Op het middenpaneel van de drie altaren staat de Aanbidding der Koningen, op het linkerluik Christus' Geboorte en rechts de Aanbieding in de Tempel. In het Columba-altaar komt de Aankondiging in plaats van de Geboorte. Daar, waar Memling zichtbaar onder de ban van de ikonografische traditie heeft gestaan, treedt het persoonlijke slechts aarzelend aan den dag. Rogier is dramatisch, dynamisch en accentueert graag. Memling is statisch, ontspannen. Memling's figuren, als zuilen, staan ieder op zichzelf. Enig innerlijk verband tussen hen is nauwelijks aangeduid. Als bij een plechtige bijeenkomst zijn zij erop bedacht zich met afgemeten waardigheid voor te doen. Zo ziet men Joseph in het altaar te Madrid recht van voren, onbewogen achter de knielende koning staan en Maria, eveneens van voren gezien, precies in de as, schijnt door de huldiging van de koningen onberoerd te blijven. De plechtige stemming gaat uit van het schuwe zwijgen en van de stilte der als zuilen oprijzende gestalten. De omtrek van de Moeder Gods in de Aanbieding in de Tempel is als met een lineaal getrokken. Al deze eigenschappen gelden in sterker mate voor de triptiek te Madrid dan voor het Floreins-altaar, waar de figuren wat meer elasticiteit in hun bewegingen tonen en innerlijk sterker verbonden zijn.

Hulin [1]) heeft een altaarstuk bijeengebracht met een kleine Epiphanie in het Prado, met de Aanbieding in de Tempel, die zich te Wenen in de verzameling Czernin bevindt, en met een gedeeltelijk bewaarde Aankondiging in de Londense kunsthandel (blz. 3). Hij meent hierin een jeugdwerk van Memling te zien, waarin de schilder zich nog dichter dan in het altaar van Karel V aan Rogier's voorbeeld gehouden heeft. Misschien is dit altaar door Memling in Rogier's werkplaats, dus vóór 1464 uitgevoerd. Mem-

[1]) Burlington Magazine. LII, bl. 160 e. v.

ling laat de oudste koning de voet, Rogier hem de hand van het kind kussen. Bij deze drie door Hulin bijeengebrachte panelen behoren misschien een paneel met de Heilige Familie op de vlucht naar Egypte (blz. 5) en een Geboorte van Christus, die kort geleden in Londen te voorschijn is gekomen (blz. 4).

In de Aankondiging in het Louvre, vroeger onderschat maar nu terecht als een werk van Rogier en wel als één uit zijn vroege tijd beschouwd, valt ons het kunstig uitgebeelde patroon van de vloerbedekking op. Ditzelfde patroon vinden wij in schilderijen van de z.g. meester der H. Catharina. Deze, een slaafse navolger van Rogier, heeft misschien als zoon en erfgenaam materiaal uit het atelier van zijn vader bezeten. Ook Memling heeft dit tegelpatroon gekend en voor zover wij weten, minstens éénmaal, gebruikt, nl. in het altaarluik met stichter, dat uit Spanje afkomstig is en zich tegenwoordig in Hollands particulier bezit bevindt [1]) (blz. 7).

BUITENKANT VAN HET LINKERLUIK TE CHATSWORTH.

In het huis-altaartje van Memling te Straatsburg zijn honden te zien naast de naakte vrouw met de spiegel, die men zien moet als wereldsheid of Vanitas. Het aardige

[1]) Tentoongesteld 1937 in Rotterdam, 1939 in Brugge.

55 × 90 cm

HET LIJDEN VAN CHRISTUS, MET TOMMASO PORTINARI EN ZIJN VROUW ALS STICHTERS, TURIJN, PINACOTECA.

DETAIL PASSIEALTAAR, MET VROUW VAN DE STICHTER, TURIJN.

dier ter linkerzijde, een Bolognese hond, vindt men nog tweemaal terug in het werk van de schilder, n.l in de Bathseba te Stuttgart (blz. 39) en in één van de luiken met stichters te Hermannstadt; verder komt het ook op Rogier's Columba-altaar voor. Op het gras, rechts naast de naakte vrouw, liggen twee windhonden tegenover elkaar, een lichte en een donkere, de voorste vol beweging. Deze honden vinden

DETAIL PASSIEALTAAR, TURIJN.

wij in precies dezelfde houding terug in een repliek van de Lucas-Madonna, zij gaan dus terug op dezelfde natuurstudie. In dit paneel, dat zoal niet in Rogier's werkplaats dan toch door een directe navolger van de Brusselse meester geschilderd is, zijn ze als speels motief gebruikt ter opvulling van het vlak. Daar deze copiist over hetzelfde studieblad bleek te beschikken als Memling, kunnen wij wel met zekerheid aannemen, dat voor beide schilders een tekening van Rogier's hand het gemeenschappelijk uitgangspunt vormde. Het omdraaien van de voorstelling en een verschillend gebruik van kleuren leveren het bewijs, dat het motief door middel van een tekening is overgenomen. De magere, bewegelijke hazewind hoort bij Rogier's vormideaal, niet bij die van Memling; hij zou evenmin als de copiist der Lucas-Madonna zulk een motief bedacht kunnen hebben.

In de catalogus van het museum te Brussel heeft men even juist als voorzichtig een Madonna aan een „élève de Roger van der Weyden" toegeschreven. Maria is ten halve lijve afgebeeld, zij houdt met beide handen het kind vast. Dit motief kan men in Rogier's werk niet aanwijzen maar het komt wel indirect voort uit de Lucas-Madonna, waar het Christuskind de armpjes uitstrekt naar de schilder. De navolgers van de

DETAIL PASSIEALTAAR, TURIJN.

Brusselse meester hebben dit motief meer dan eens en met kleine varianten gebruikt. Het schilderij te Brussel, dat nog geheel gaaf is, is van bizondere kwaliteit; het kan dan ook niet door een gewone navolger van Rogier geschilderd zijn. En de enige buitengewone navolger van Rogier is Memling. De begrenzing aan beide zijden door zuilen en een landschap als achtergrond vinden wij vaak bij Memling. Deze compositie-idee heeft hij, voorzover wij kunnen zien, zelf bedacht en telkens weer opgevat. Rogier plaatst de Madonna tegen een neutrale, bijna donkere achtergrond om alle aandacht op het voorwerp van devotie te vestigen. Het is een individuele prestatie van Memling om van de abstracte formulering af te zien, zodat de Madonna in dezelfde sfeer van aardse vredigheid verwijlt als de stichter.

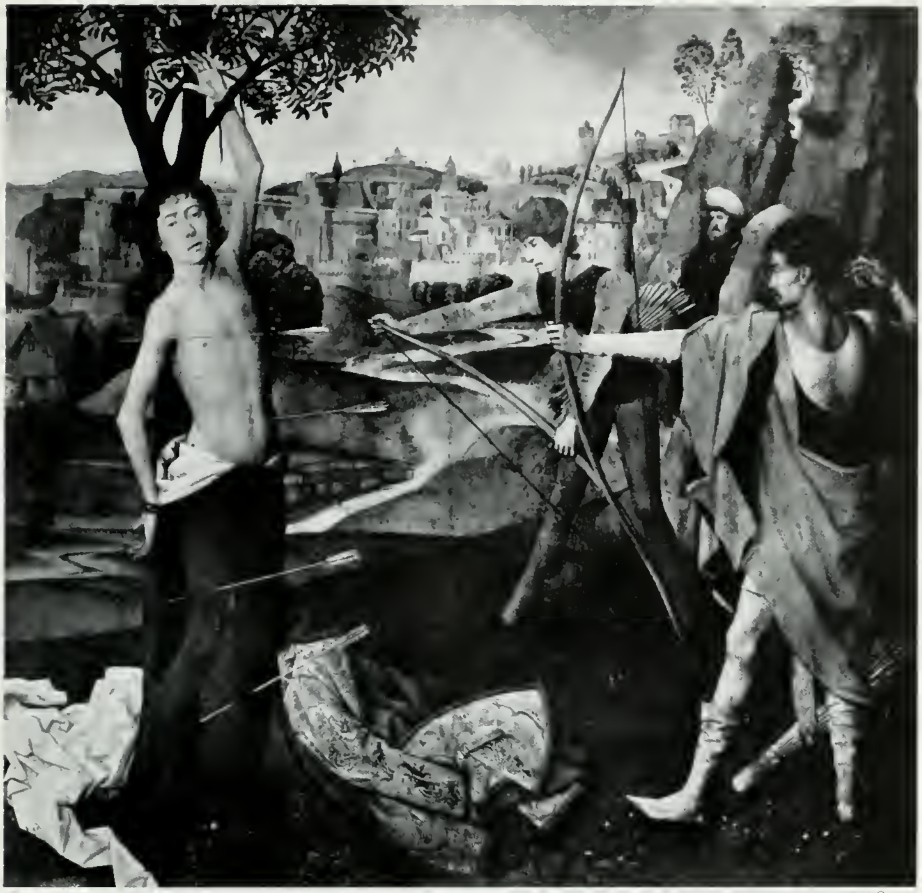
Bij een nauwkeurig onderzoek van het landschap herkennen we dezelfde détails, waarmee Memling anders ook de achtergrond opvult: torenachtige bouwsels, ronde, groene bosschages, een vijver met zwanen, ruiters op de wegen. De horizon ligt iets hoger dan gemeenlijk in de landschappen van Memling. Hieruit kan men concluderen, dat deze Madonna betrekkelijk vroeg ontstaan moet zijn.

Het hoofd gebogen onder de last der haren, deemoedig en passief,

32 × 24 cm

JOHANNES DE DOPER, MÜNCHEN, ALTE PINACOTHEEK.

in gedachten verzonken kijkt Maria ons aan, een uitdrukkingswijze, die wij bij Memling in onderscheid van Rogier vinden. De innerlijke activiteit van Rogier is verzacht en de grote mond, die aan de mond van een neger doet denken, is bij Memling wat spits en precieus geworden.



67 × 68 cm
MARTELING VAN SINT SEBASTIAAN, BRUSSEL, KON. MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN.

In het museum te Boston bevindt zich een madonna ten halven lijve (nr. 136) [1]), die het schilderij te Brussel nabij komt. Ook aan dit werk ligt een voorbeeld van Rogier ten grondslag maar hier kunnen wij het voorbeeld aanwijzen: nl. een madonna, afkomstig uit Donaueschingen, thans in particulier bezit te Berlijn. De beweging van het kind is iets veranderd; als achtergrond is een landschap eraan toegevoegd, geheel in Memling's trant. De beslissing, of het schilderij te Boston van Memling zelf is, is des te moeilijker daar de toestand van de verflaag nogal te wensen overlaat.

Wij kunnen ons niet verlaten op de schriftelijke getuigenissen van de 16e eeuw over de leerling-meester-verhouding van Memling tot Rogier, daar men er al te zeer van hield om de luttele bekende schildersnamen

[1]) Tentoongesteld in 1939 in Brugge onder No. 24 als „school of Memling" (27 × 19.4 cm).

47 × 26 cm

RUST OP DE VLUCHT NAAR EGYPTE, PARIJS, VERZ. ED. DE ROTHSCHILD.

met elkaar in verband te brengen. Uit de werken der beide meesters lezen wij echter duidelijk de bevestiging van hun betrekking. En wanneer wij weten, dat Memling kort na de dood van Rogier het burgerrecht te Brugge verkreeg, dan moeten wij wel aannemen, dat de dood van de Brusselse stadsschilder voor Memling aanleiding was om naar Brugge te verhuizen en dat hij nog in 1464 als gezel en medewerker in Rogier's atelier werkzaam moet zijn geweest. In Brugge zag Memling werken van Jan van Eyck. Zij wekten bij hem geen bizondere ontroering, noch verwarden zij hem; hij liet zich in 't geheel niet van de eens ingeslagen weg afhouden.

88 × 53 cm
MARIA MET STICHTER, 1472.
LICHTENSTEIN, VORST VAN LIECHTENSTEIN.

Voortbouwend op de veronderstelling, dat Memling in zijn ontwikkeling na 1464 zich steeds meer van Rogier's zienswijze zou gaan verwijderen, zijn we ertoe geneigd, ieder werk van onze meester te toetsen op zijn verhouding tot Rogier's werk en in overeenstemming daarmede te dateren. Daar wij echter zien, dat in het betrekkelijk laat ontstane Floreins-altaar (1479) het schema van het Columba-altaar nog toegepast wordt, moeten wij er wel rekening mee houden, dat Memling ook later nog naar oude herinneringen terug greep.

DE WERKEN UIT MEMLING'S BLOEITIJD CHRONOLOGISCH GERANGSCHIKT

In de eerste jaren van zelfstandigheid te Brugge kunnen wij, zonder de stijlcritiek er bij te betrekken, drie werken van Memling dateren, die

57 × 42 cm

MARIA MET MUSICERENDE ENGELEN, FLORENCE, UFFIZI.

tonen, hoe snel de schilder in zijn nieuwe vaderstad tot hoog aanzien gekomen is. Een Engelsman en twee Italianen waren zijn eerste opdrachtgevers. De werken die hij voor hen schiep zijn:

1. Het altaar te Chatsworth, dat in 1468, zo niet nog iets vroeger, ontstaan is.

222 × 160 cm
MIDDENPANEEL VAN HET LAATSTE OORDEEL, DANZIG, ONZE LIEVE VROUWE KERK.

2. Het Passie-altaar te Turijn, dat door Tommaso Portinari besteld was. De Florentijnse koopman is hier met vrouw, doch zonder kinderen, afgebeeld; hij moet het dus in opdracht hebben gegeven enige jaren vóór het grootste altaar, dat Van der Goes schilderde en waar hij met zijn nakomelingschap

LINKERLUIK, LAATSTE OORDEEL, DANZIG, ONZE LIEVE VROUWE KERK.

is afgebeeld. Ongeveer 1470 is, naar ons toelijkt, dit Turijnse werk ontstaan.

3. Het altaar te Danzig, gesticht door Angelo Tani uit Florence, werd in 1473 als kapersbuit Danzig's bezit. Het werk is, daar het voor een kerk te Florence bestemd was, waarschijnlijk dadelijk na voltooiing, ingescheept. Wij menen het dus vlak voor 1473 te kunnen dateren.

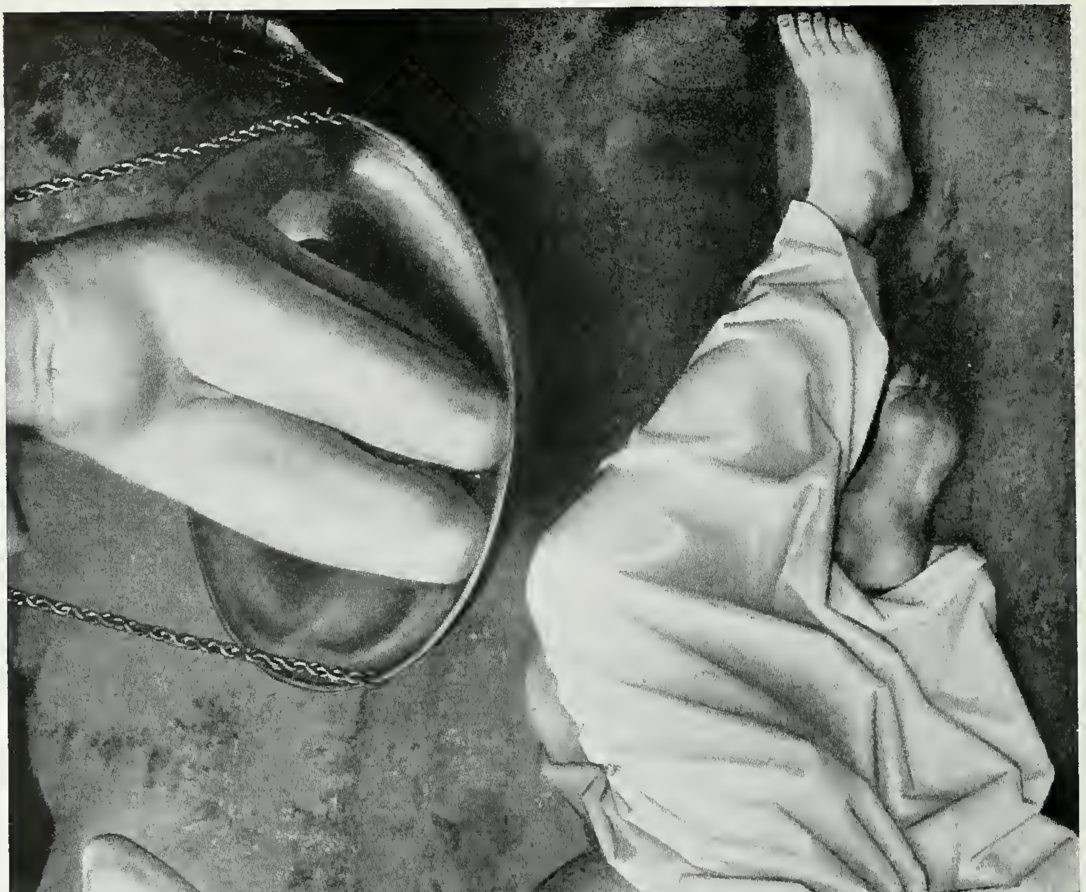
Deze drie scheppingen geven ons een des te rijker beeld van de schilder, van zijn kracht en streven in de eerste jaren van zijn meesterschap, omdat zij geheel verschillende thema's behandelen.

De triptiek te Chatsworth toont een plechtig samenzijn van Maria met heiligen, engelen en de stichter met vrouw (blz. 9). De evenwichtige symmetrie schept een sfeer van rustige, vrome aandacht, van gelovigheid, die vrij is van extase en dweperij. Het goddelijke en heilige zijn hier niet scherp gescheiden van het menselijke; zij openbaren zich in zuiverheid, bevalligheid en evenwicht. De optimistische wereldbeschouwing van de schilder won hem de gunst van zijn tijdgenoten. Zij beantwoordde ook aan de gecultiveerde smaak van de succesvolle, in Brugge levende, Florentijn. Iedere karakteristiek berust op bewuste of onbewuste vergelijking. En in dit geval is ons punt van vergelijking vanzelfsprekend Rogier's scheppingswijze. Memling's heiligenfiguren zijn niet ascetisch mager of fel getypeerd, geen fanatici, eerder goed geproportionneerd, aangenaam en

mild van aard. Memling's diepgewortelde behoefte aan orde verlangt een ruimte, die zich bij het aantal der figuren en de grootte der gestalten aanpast en die tevens het middenpaneel en de luiken als een geheel omvat. Johannes de Doper en de Evangelist Johannes staan stevig en ongedwongen. Innerlijke gemeenschap verbindt alle delen van de compositie. Actieve betrekkingen of gevoelsuitingen blijven achterwege, slechts de engel staat vertrouwelijk naar het kind toegekeerd en de vrouwelijke heiligen bevelen met traag handgebaar de knielende stichters aan bij Maria, die onaantastbaar in het midden troont. De Brugse meester weet gemakkelijker dan Rogier, die van het dramatische vervuld was en die zich door leer en prediking liet leiden, de illusie van een ruimte vol licht en lucht te wekken.

RECHTERLUIK, LAATSTE OORDEEL, DANZIG, ONZE LIEVE VROUWE KERK.

Het paneel in Turijn, waarop het lijden van Christus met een neiging tot uitvoerige volledigheid wordt verteld, werkt als een prentenboek. De tijd wordt hier ruimtelijk uitgebeeld. Opeenvolgende gebeurtenissen zijn op naïef-primitieve wijze verdeeld over de kleine en open vertrekken van een uit de hoogte bekeken stad (blz. 12). De rijke architectuur werkt hier statisch, de kleine figuren versterken de indruk van onsamenhangendheid en inperking. De eenheid van ruimte in het mysteriespel komt hierbij in de herinnering. Maar bij het spel volgen de scènes elkander op en het causale verband wordt op die



DETAIL UIT HET LAATSTE OORDEEL, DANZIG.

DETAIL UIT HET LAATSTE OORDEEL, DANZIG.

wijze zonder meer duidelijk, terwijl wij in het schilderij de samenhang moeten zoeken en die zonder kennis van het Evangelie niet kunnen vinden. Het zal voor de gelovigen wel een zekere bekoring hebben gehad, de vele deeltjes van dat grote geheel te ontdekken, te „lezen",

DETAIL UIT HET LAATSTE OORDEEL, DANZIG.

27 × 19 cm

MARIA MET DE DODE CHRISTUS, 1475, MELBOURNE, MUSEUM.

samen te voegen. Memling schijnt een bepaalde voorkeur te hebben bezeten voor het idee om de epische verteltrant van de boekillustratie op het paneel over te nemen. Er is mij tenminste van geen enkele voor-

HET „FLOREINS" ALTAAR, GEDAT. 1479, BRUGGE, SINT JANS HOSPITAAL.

BUITENKANT VAN HET „FLOREINS" ALTAAR, BRUGGE, SINT JANS HOSPITAAL.

ganger een zo consequent doordachte opzet van dit type bekend, terwijl Memling zelf, tien jaar later, in het paneel te München, deze vorm weer heeft opgenomen. Doordat de opeenvolgende gebeurtenissen zich gelijktijdig afspelen, krijgen zij de buitentijdelijke sfeer, die zij in de voorstellingswereld der gelovigen bezitten. Memling is in zijn uitbeelding episch, niet dramatisch.

Het altaar te Danzig stelde Memling voor een grote en ernstige opgave en eiste van hem een krachtsinspanning, die eigenlijk tegen zijn natuur indruiste (blz. 21). Zijn gedachten gingen naar Rogier's Laatste Oordeel in Beaune en hij bracht de grote kunstenaar hulde, door het type van diens Christusgestalte in dat altaar nauwkeurig na te bootsen. Hij vertelt met een uitvoerigheid en woordenrijkdom als aan kinderen, die alles willen weten en maar niet genoeg te horen kunnen krijgen. De Opstanding van het vlees, het oordeel over de gehele mensheid – de gedachte hieraan prikkelde zijn fantasie, om het dichte opeendringen van al die naakte lichamen te schilderen en de vertwijfeling in de hel door een opgezweepte gebarentaal uit te beelden. Het lijden der verdoemden is drastisch genoeg in hun expressie uitgedrukt (blz. 23). Rogier heeft in het altaar te Beaune met slechts

172   172 cm

JOHANNES-ALTAAR VOOR HET SINT JANS HOSPITAAL, 1479, BRUGGE, SINT JANS HOSPITAAL.

weinig figuren een veel grotere uitwerking bereikt. Bij het uitbeelden der zaligen (blz. 22), die in langzame processie opklimmen naar de hemelse poort, waar Petrus hen ontvangt, is Memling geheel in zijn element en hij weet de onschuld en het hemelse loon voor schuldeloosheid aanschouwelijk te maken in de schoonheid der lichamen – in scherpe tegenstelling tot het wilde krioelen der verdoemden. Welgemaaktheid en welluidendheid passen in Memling's geest bijeen. De zaligen worden door engelen met muziek begroet. Het symbool voor hemelse vrede is orde en muzikale harmonie, voor de verschrikkingen van de hel daarentegen chaos; enerzijds het opstijgen, het opgaan, anderzijds de val.

Op de buitenzijde der luiken, in grisaille, staan in nissen de Maagd en de H. Michael, onder het stenen beeldhouwwerk knielen de stichter met

172 × 172 cm
BUITENZIJDE VAN HET ALTAAR TE BRUGGE, SINT JANS HOSPITAAL. DE STICHTERS ANTHONIS SEGHER EN JACOB DE KEUNINC EN DE STICHTERESSEN AGNES CASEMBROOD EN CLARA HULSEN.

zijn vrouw. Maria is een passieve, wat matte monumentale figuur, in dezelfde trant als op een paneel in de Lichtenstein verzameling (blz. 19) waar zij door een stichter met de H. Antonius aanbeden wordt. Dit altaartje is 1472 gedateerd, op een manier weliswaar als nergens anders te vinden is: de datum staat op de schildering. Daar de stijl met de datering overeenkomt, kunnen wij aannemen, dat het jaartal ontleend is aan een datering op de verloren gegane lijst.

Onder het grote aantal portretten, dat wij van Memling bezitten, vinden wij slechts één, dat een datum draagt, nl. het portret, dat enige

80 × 180 cm

DE ZEVEN VREUGDEN VAN MARIA (GESTICHT DOOR PIETER BULTYNC IN DE ONZE LIEVE VROUWE KERK TE BRUGGE, 1480).
MÜNCHEN, ALTE PINACOTHEK.

DETAIL UIT HET MARIA-ALTAAR TE MÜNCHEN.

jaren geleden in de Londense kunsthandel is opgedoken en 1472 gedateerd is (blz. 47). Tekenend voor een vroeg ontstaan is de neutrale, donkere achtergrond, waartegen het ovaal van het gelaat licht afsteekt en de uiterst spaarzaam aangebrachte schaduwpartij. Ook de stichtersportretten in het Danzigse-altaar kennen geen sterke tegenstelling van licht en donker. De portretten van Tommaso Portinari en zijn vrouw kan men betrekkelijk vroeg schatten; zij wijken af van het merendeel van Memling's portretten door de donkere, neutrale achtergrond. Zij bevinden zich in het Metropolitan Museum te New York (blz. 50 en 48).

Op grond van zuiver stijlcritische vergelijking kan men het verminkte vleugel-altaar waarvan het middenpaneel met Christus aan het kruis, heiligen en de stichter, zich in het museum van Vincenza bevindt omstreeks 1470 dateren, de binnenluiken met de stichter en zijn vrouw en heiligen zijn in de Morgan Library te New York beland. Bevangen symmetrisch is de hoofdgroep, de vrouwelijke heilige op het ene luik is recht van voren gezien en stijf, tussen de figuren bestaat generlei contact – dit alles verraadt wel het gebrek aan vermogen, om de tragiek der gebeurtenissen statisch uit te drukken, innerlijke bewogenheid bij lichamelijke rust. Memling blijft tot het einde meer episch dan dramatisch.

Uit de tijd van 1472–1479 kennen wij een schilderij, waarop de datering

43 × 36 cm
MARIA MET KIND, LIECHTENSTEIN, VORST VAN LIECHTENSTEIN.

is aangebracht. Het is Maria met de dode Christus in het museum te Melbourne, gedateerd 1475 (blz. 27). Daar de compositie, zoals ik aannemelijk heb gemaakt, van Rogier stamt, kan men over de ontwikkeling van Memling's stijl hieruit weinig opmaken. Veel van het werk, dat bewaard is, kunnen wij vermoedelijk in de zeker vruchtbare jaren tussen 1472 en 1479 onderbrengen.

Stellig moet Memling zijn grootste tijdgenoot ontmoet hebben. In 1468 hield Van der Goes tijdelijk in Brugge verblijf. In Tommaso Portinari

75 × 56 cm

VERKONDIGING AAN MARIA, 1482, NEW YORK, VERZ. PH. LEHMANN.

vonden de schilder uit Gent en die uit Brugge een gemeenschappelijke begunstiger.

Het hevige temperament van zijn mededinger heeft onze Brugse meester

121 × 154 cm
MIDDENPANEEL VAN HET „MOREEL" ALTAAR, 1484, BRUGGE, STED. MUSEUM.
NEGATIEF A. C. L. BRUSSEL.

eerder verschrikt dan aangespoord. Geheel zeker van zijn metier was Memling, een succesvol meester, die bij zijn stad- en tijdgenoten weerklank vond, en zeker niet bereid was van zijn geëffend pad af te wijken, zoals hij evenmin door Jan van Eyck's voorbeeld uit het spoor gebracht werd. Als men ieder groot schilder als strijder of overwinnaar ziet, dan hoort Van der Goes bij de strijdenden, Memling bij de zegevierenden. Toch treffen wij onder Memling's „werk" een diptiek aan, dat wat vormgeving en typering betreft, wel geheel in de ons vertrouwde trant is; de inventie doet ons echter niet alleen aan Van der Goes denken maar het geheel is tot Van der Goes te herleiden, zoals we kunnen aantonen. Dit tweeluik wordt met verschillende andere panelen van Memling in de Capilla real te Granada bewaard. Op de linkerhelft de Kruisafneming, rechts de klagende vrouwen met Johannes. De figuren dicht opeen, groot in verhouding tot het beeldvlak, dramatisch van uitdrukking, met oversnijdingen. De lijst schijnt te nauw voor de tezamen gedrongen groepen. De compositie is in tegenspraak met Memling's diepgewortelde neiging, het beeldvlak als de gegeven ruimte te beschouwen en de gestalten daarin, ruim en los, te ordenen.

De groep der treurende vrouwen vinden wij met slechts geringe afwijkingen terug in een doek te Berlijn, dat in de vormentaal de stijl van Van der Goes verraadt, en de kruisafneming is althans in copieën bekend, die duidelijk op dezelfde meester wijzen. De copieën bevinden zich in Altenburg en Florence, de beste (misschien het origineel) bevond zich in 1946 in de Parijse kunsthandel.

22 14 cm
DE IJDELHEID, STRAATSBURG,
MUSEÉ DES BEAUX ARTS.

Wij bezitten een groot aantal madonna's van Memling en wij krijgen zo een duidelijke voorstelling van zijn vrij stabiele opvatting van deze figuur. Tussen moeder en kind bestaat weinig verbinding, zij vergenoegt er zich mee, het zorgzaam vast te houden – het zit, één been gestrekt, het andere gebogen, op Maria's schoot of op een balustrade. Aldus de wel wat eentonige oplossing van deze opgave. Slechts in één geval, nl. in de Maria in het bezit van Lady Ludlow, wijkt Memling zowel in opvatting als compositie van zijn gewone wijze van uitbeelden af. Hier is het vlak haast te klein voor de moeder en het kind. Maria drukt het hoofd van het kind vol liefde tegen het gelaat, zijn wang oversnijdt de hare. Het kind spartelt wat tegen. Zijn lijfje, in een ingewikkelde beweging, is meesterlijk geobserveerd, met een kennis van het naakt, waarover Memling stellig niet beschikte. Hij bekeek het naakte lichaam slechts oppervlakkig en bevangen en hij moet deze compositie, naar mijn mening, wel ontleend hebben aan Van der Goes. Zijn Mariafiguren, die van een koel type zijn, zijn Christuskind, dat iets vroegrijps en zelfstandigs heeft, los van de moeder, ontberen de menselijke warmte, die uit de Maria van Lady Ludlow straalt.

Wanneer Memling, zoals ik in twee gevallen meen te kunnen aan-

25,4 × 19,7 cm
DAVID, STOCKHOLM, PART. BEZIT.

wijzen, composities aan Van der Goes ontleende zonder dat zijn scheppingswijze in het algemeen door de ontmoeting met de Gentse meester werd geraakt of veranderd, dan wordt het wel duidelijk, dat bij hem willen en kunnen één was, dat zijn bedoelingen in overeenstemming waren met de middelen, waarover hij beschikte en dat hij niet trachtte de grenzen, hem door zijn natuur gesteld, te overschrijden.

In recente publicaties wordt vaak gesproken over betrekkingen tussen Dierick Bouts en Memling. Omstandigheden van tijd en plaats waren hiervoor gunstig. Bouts' kunst stond omstreeks 1460 op zijn hoogtepunt, in de tijd, dat Memling zijn leerjaren doormaakte en Leuven lag tamelijk dicht bij Brussel. Eerzuchtige schrijvers staan steeds bereid, iets nieuws, origineels persoonlijk te ontdekken – wat hun in het geval van Memling moeilijk gemaakt wordt. Ik zie in de kunst van de Brugse meester niets, dat wijzen kan op invloed van de Leuvenaar. Noch in de composities noch in de natuuropvatting is overeenkomst aan te wijzen.

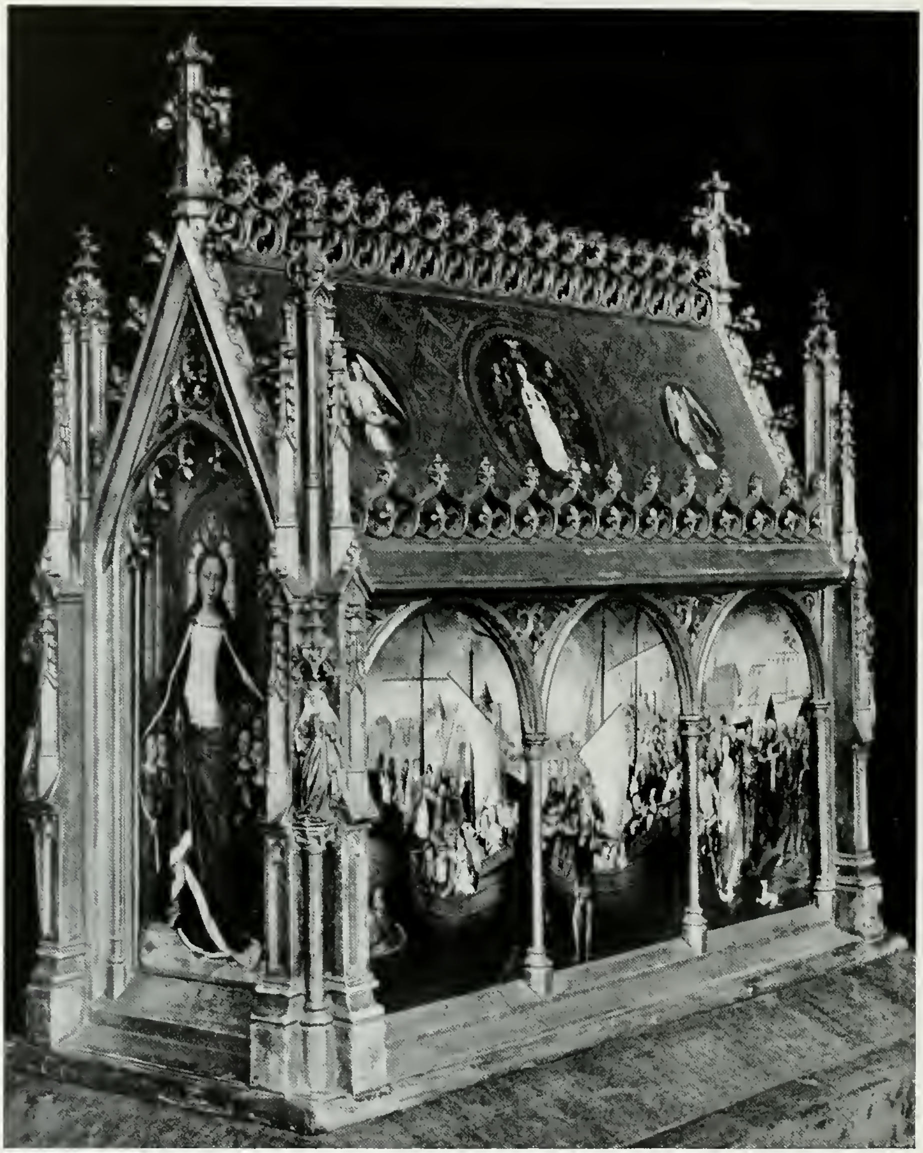
In 't jaar 1479, op rijpe leeftijd, is Memling waarschijnlijk in verbinding getreden met het Johanneshospitaal. Van de daar bewaarde werken is het Floreins altaar (blz. 28) 1479 gedateerd en de grote triptiek terzelfder plaatse, het Johannes altaar, is misschien ook in dat jaar voltooid – de datum, die erop is aangebracht (blz. 30), is wel geloofwaardig, zoal niet geheel betrouwbaar. Als men uit een enkel werk een volledig beeld van 's meesters kunst kan krijgen, dan is het wel uit het Johannes-altaar, waar op het middenstuk het plechtig samenzijn van Maria, heiligen en engelen is weergegeven, terwijl de thema's op de binnenluiken een vertellende en dramatische actie eisen. We maken een juiste vergelijking, als we ons het Chatsworth-altaar in herinnering brengen, dat, twaalf jaar vroeger tot stand gekomen, de schilder voor dezelfde opgaven gesteld heeft. Lang is de weg niet, die

Memling heeft afgelegd. Een organische groei, de verovering van innerlijke zekerheid kan men observeren, niet een plotse ommekeer of veranderen van richting. In beide werken is het beeldvlak door een zuilenrij ingedeeld, tussen de zuilen zien wij uit op het landschap, Maria is in het midden gezeten tegen een lap brokaatstof. In het Brugse altaar lijkt de ruimte iets groter, doordat de figuren kleiner van afmeting zijn; de symmetrie is wat vrijer, niet meer zo mathematisch star. De heiligen bewegen zich met wat meer gemak, zodat tussen de delen der gemeenschap meer innerlijk contact te voelen is. Maria zit niet meer stijf en recht tegenover ons, zij houdt het gelaat iets gebogen.

192 × 86 cm
BATHSEBA. STUTTGART, MUSEUM.

Op het linkerluik de Onthoofding van Johannes de Doper, dezelfde compositie als in Rogier's Johannes-altaar uit het museum te Berlijn. De beul, die ons de rug toekeert, reikt met stijfgestrekte arm aan Salome het afgesneden hoofd. Kennelijk beweegt Memling zich hier op hem vreemd gebied. Salome staat niet op de plek, waar zij moest staan om het hoofd in ontvangst te nemen.

Op de buitenzijde der luiken (blz. 31) staan de stichters met hun heiligen, rustige gestalten, statig in hun nissen. Hier worden wij verrast



RELIEK-SCHRIJN MET DE LEGENDE VAN DE H. URSULA.
BRUGGE, SINT JANS HOSPITAAL.

door de logische indeling van de ruimte, die met behulp van slagschaduwen geschapen is.

Wanneer we wederom een vergelijking willen maken, dan confronteren we de Passie te Turijn met het tien jaar later ontstane paneel uit de Münchense Pinacotheek, waarop het leven van Christus is afgebeeld (blz. 32). Het jaartal 1480, dat op de lijst, die verloren gegaan is, schijnt

DETAIL URSULA-SCHRIJN, TE BRUGGE.

te hebben gestaan, lijkt een geloofwaardige datering. Evenals op het Turijnse schilderij opeenvolgende gebeurtenissen in één overkoepelende ruimte, maar nu overzichtelijker en met meer bedachtzaamheid gerangschikt, subordinatie inplaats van coördinatie. De Aanbidding der Koningen vooraan in het midden, breed uitgebouwd, alle andere scènes ter zijde en wat verscholen, ondergeschikt. Heuvels en golvingen verdelen het terrein, op de achtergrond de stad. De groepen staan niet dicht op elkaar en storen elkander niet, zoals in het Turijnse schilderij. Daardoor is de

168 × 212 cm
GOD DE VADER MET MUSICERENDE ENGELEN, MIDDENDEEL, ANTWERPEN, MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN.

indruk niet zo onrustig en verwarrend als in het andere werk. De tekst is leesbaarder geworden.

De volgende werken vormen de mijlpalen op de weg, die Memling van 1480 tot zijn dood heeft afgelegd. Zij zijn gedateerd of dateerbaar.

1482. De Aankondiging in de verzameling Ph. Lehmann te New York. De datum heeft waarschijnlijk gestaan op de lijst, die verloren is gegaan (blz. 35).

1484. Het Moreel-altaar in het museum te Brugge (blz. 36).

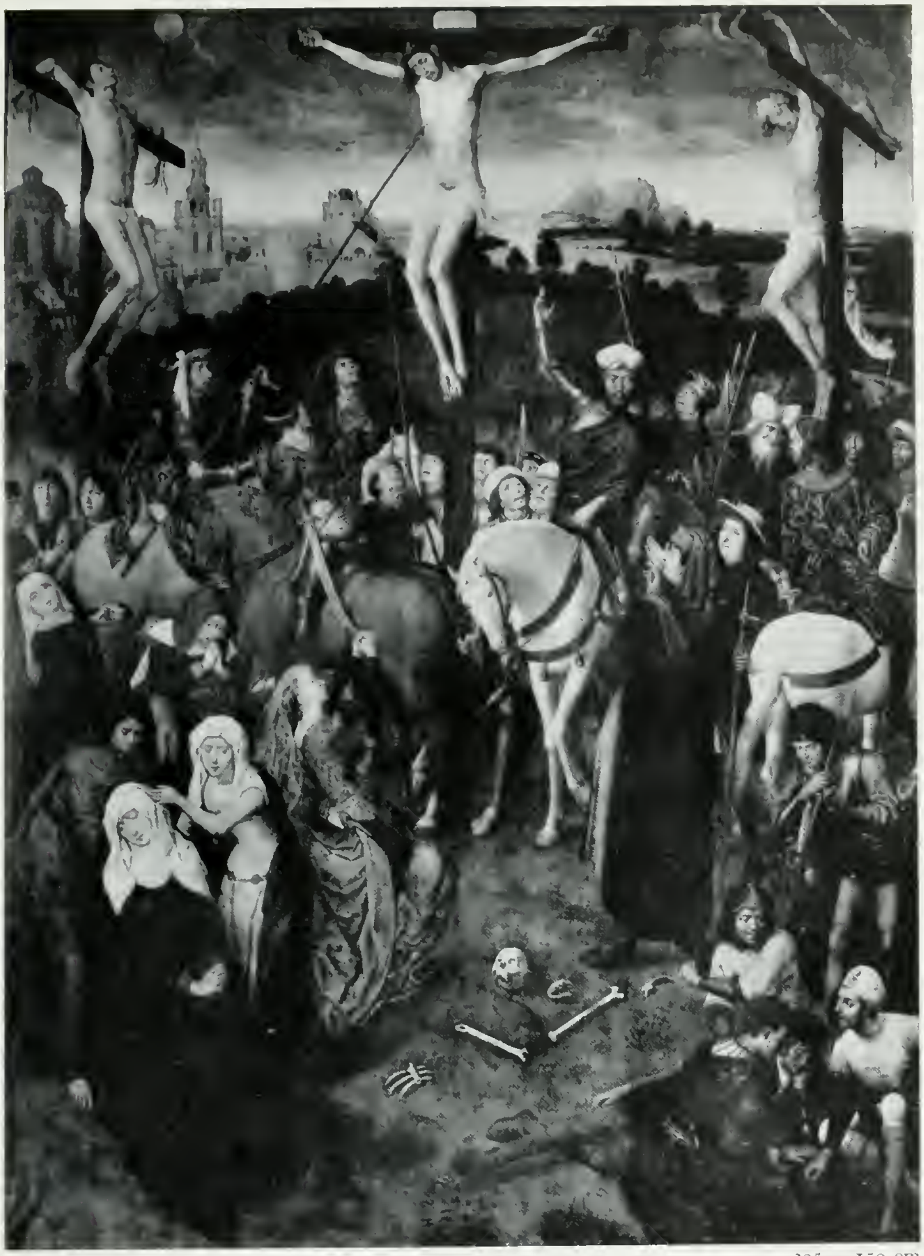
1487. Het portret in de Uffizi te Florence waar de S. Benedictus in hetzelfde museum bijbehoort. (blz. 55).

1487. Het Nieuwenhoven-diptiek in het Hospitaal te Brugge (blz. 56 en 57).

1489. De Ursula-schrijn in het Hospitaal te Brugge (blz. 40).

1491. Het vleugel-altaar met de Calvarieberg in de Dom te Lübeck. (blz. 43).

In het scheppen van typen ontwikkelt onze meester weinig zelfstandigheid of vermogen tot veranderen. Eigenlijk werkt hij met de typen, die hij van Rogier heeft overgenomen. Daarentegen komt zijn persoonlijke



205 × 150 cm

MIDDENLUIK VAN HET ALTAAR MET DE CALVARIEBERG, LÜBECK, DOM. GESTICHT DOOR HEINRICH GREVERADE, 1491.

aanleg tot ontplooiing in de compositie, in de wijze van voelen en vertellen, die gelukkiger is waar het kleine figuren betreft dan grote. Als hij koppen schildert van groter afmeting blijven de details weinig zeggend, zoals in

DETAIL UIT DE CALVARIEBERG, LÜBECK.

de Madonna van het Nieuwenhoven-diptychon en in de orgelluiken van Najera in het museum te Antwerpen (blz. 42) die door de stijl laat te dateren zijn. De aanvankelijk gewilde, zelfs pedante symmetrie wordt langzamerhand losser; de stijfheid der figuren wordt door draaiingen van de lichamen overwonnen. Als zuilen rijzen de figuren op, reliëfs gelijkend.

In twee vleugel-altaren treffen we een versieringsmotief aan, dat ons aan de Italiaanse Renaissance herinnert en stellig tamelijk laat door Memling is gebruikt. In het altaar met de Opstanding van Christus, dat zich in het Louvre bevindt en evenzo in het Weense Maria-altaar, staan op de zuilen, die aan weerszijden het schilderij afsluiten, naakte kinderen, in de hand guirlandes, die door putti in de boogvormige bovenlijst worden vastgepakt.

MEMLING'S PERSOONLIJKHEID ALS KUNSTENAAR

Om Memling's kunst uit zijn rijpere jaren te schilderen, zet ik zijn werken naast elkander en bekijk ze van verschillende standpunten. Ik ga zijn verhouding tot de Mariacultus na, de wijze waarop hij zowel in architectuur als landschap, de ruimte uitbeeldt, verder zijn verteltrant en tenslotte zijn persoonlijke opvatting van het portret.

Om zijn succes in zijn nieuwe vaderland beter te begrijpen moeten wij ons de omstandigheden van tijd en omgeving voorstellen. In het jaar 1477 stierf Karel de Stoute en daarmede eindigde de heroïsche periode van de Bourgondische machtsontplooiing. De burgers van Brugge voorvoelden reeds het verval van hun stad. Het tragische schuwend schonken

zij liever hun piëteit aan de Heilige Maagd.

DETAIL UIT DE CALVARIEBERG, LÜBECK.

In de uitbeelding van Maria bevredigde Memling een behoefte, die in de tijd wortelde op een wijze, die zijn begunstigers volkomen voldeed. Voor ons geestesoog verschijnen, wanneer wij aan de Brugse meester denken, allereerst madonna's, ten halven lijve afgebeeld, op de helft van een diptiek, of in een groep van gehele figuren, waar Maria tussen engelen, heiligen en stichters troont (blz. 20). Al vroeg had hij hiervoor de definitieve compositievorm gevonden en deze in de loop der jaren slechts weinig veranderd. Maria rechtop, het gelaat frontaal of iets gebogen, met neergeslagen oogleden, slechts aanwezig in het aanwezig-zijn, het voorwerp der verering, kuis en bevangen. Niet de gelukkige, zorgende moeder, ook niet de hemelse koningin, maar altijd de maagd, die zich half bewust is van haar hoge zending en nederig in dat besef. Nooit heeft Memling Maria weergegeven, terwijl zij het kind de borst geeft. Geen enkele gevoelsaandoening verstoort de regelmaat der trekken van het wat moede gezicht. De moeder houdt het Kind behoedzaam vast zonder innerlijk met hem verbonden te zijn, zij durft Gods zoon niet liefkozen, en evenzo beweegt het kind zich onafhankelijk van de moeder, het buigt zich naar voren, op zij, naar een engel, een vrouwelijke heilige, een stichter. Een vergelijking met Memling's voorgangers en navolgers maakt ons eerst goed duidelijk, hoe Memling het menselijke, familiaire of genre-achtige schuwde. Jan van Eyck's Madonna zoogt het Kind, Rogier en Van der Goes tonen ons het kind in eigenzinnige en echt kinderlijke bewegelijkheid, Gerard David's Maria voert het Kind pap.

Wij stellen ons gaarne voor, dat Memling een muziekliefhebber

42 × 31 cm

MANSPORTRET, FRANKFORT, STÄDEL INSTITUT.

geweest is. De engelen, speelgenoten van het Christuskind, musiceren of staan met hun instrumenten in de hand. Op de luiken van het Najera-altaar kreeg de schilder gelegenheid Christus te midden van concerterende engelen weer te geven (blz. 42). Een waar archief voor de muziek-

historicus, want de tien engelen bespelen negen verschillende instrumenten. Men zou Memling's kunst muzikaal kunnen noemen, men zou van zichtbare melodieën kunnen spreken, van maat, rythme en herhaling. Tegen het einde van de 15e eeuw verandert de diepzinnige prediking in een stroom van meeslepende melodieën, het nadrukkelijke fanatisme in hooggestemde lyriek.

MANSPORTRET, GEDAT. 1472, LONDEN KUNSTHANDEL.

Het bovenaardse werd door Memling het gelukkigst belichaamd in engelen, deze bevallige jeugdige en dienende hemelingen. De verkondiging aan Maria is talloze malen geschilderd maar nooit zover ik zien kan, zoals door Memling in het paneel, dat te New York in de verzameling Ph. Lehmann gekomen is (blz. 35). Overweldigd door de Boodschap wordt Maria door twee engelen vol liefde en zorg ondersteund, alsof zij bewusteloos ter aarde zou kunnen zinken.

Memling beheerst de perspectivische constructie van een kamer in alle opzichten. De doorlopende lijnen liggen meestal loodrecht op of evenwijdig aan de omlijsting. De nadruk valt op de loodrechte middenas. De figuren bewegen zich slechts op de voorgrond. Het landschap, met ronde bosschages, bouwwerken, die aan vestingen doen denken, wegen met ruiters, vijvers met zwanen, zomers verzorgd, als een grote tuin, in 't diffuse licht, maakt een vertrouwde indruk. Geen onderdeel in 't landschap dringt zich op, alles heeft zijn eigen plaats – maar het landschap is niet met zo'n ontdekkersvreugde bezien als door Dierick Bouts, om van Jan van Eyck maar te zwijgen. De ruimte, die met kennis van de perspectiefwetten geschapen is, omvat de heilige gestalten niet, die frontaal gezien eerder daarvóór dan erin staan, vaak als een zuilenrij voor het vertrek. Memling is niet als Jan van Eyck, Dierick Bouts of Gerard David er zo op uit om de figuren in hun eigen omgeving te plaatsen. Zijn bouwwerk is eerder coulisse dan een bewoond vertrek. Zijn bouwfantasie is produc-

44 35,5 cm
MARIA PORTINARI, NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM.

tief, het geometrische beantwoordt aan zijn gevoel voor maat, orde en regel. Hij beheerst de gothische bouwwijze, geeft echter de voorkeur aan een vaste architectuur, die arm aan ramen, aan de romaanse doet denken en daarmede schenkt hij aan de heilige gebeurtenissen een buitentijdelijk karakter. Misschien ook leefden de machtige romaanse kerken van de Rijnstreek, zijn geboorteland, in zijn herinnering voort.

Memling is een uitvoerig verteller, op volledigheid bedacht. Hij volgt de gebeurtenissen van begin tot eind. Inplaats van zich te concentreren op de hoofdzaak, schenkt hij ons overvloed en veelzijdigheid. Het gevolg van de Koningen bestaat uit mannen en paarden in grote getale en vele zijn de schelmen, die zich om Christus verdringen. De Calvarieberg in het altaar te Lübeck is uitvoerig en in veel episoden verteld (blz. 43). De enkele duldende, lijdende of klagende gestalte weet zich niet los te maken uit de dicht opeengepakte, zij het ook symmetrisch gegroepeerde mensenmenigte. Het druist tegen Memling's aard in om wreedheid en groot leed weer te geven, hij vermijdt al het onbehouwene en aanstotelijke. Zelfs de soldaten, die om Jezus' gewaad dobbelen, zien er betrekkelijk beschaafd en onschuldig uit. De H. Sebastiaan, wiens marteldood Memling twee keer heeft uitgebeeld, staat er eerder bevallig dan in pijn vertrokken bij (blz. 17).

De Ursula-schrijn, het belangrijkste werk uit Memling's latere jaren, stelde hem voor een opgave, die beantwoordde aan zijn aanleg en kunnen – met het resultaat, dat juist deze schepping zijn roem gevestigd heeft (blz. 40). Zes velden met taferelen, figuren van bescheiden afmeting, veel jeugdige maagden, op elkander gelijkend in onschuld en liefelijkheid, variatie van décor, reizen, avonturen. Keulen, Mainz, Rome: een weg, die

de meester zelf, althans gedeeltelijk, had afgelegd. De legende als sprookje gezien, met verheerlijking van het martelaarschap, kalm verteld. Men gevoelt in de aardse pijn reeds het bovenaardse loon.

Bij het uitbeelden van Maria, heiligen en engelen, mijdt Memling het individuele als het al te menselijke. De opgave, het onzichtbare zichtbaar te maken moest hem wel de vrees inboezemen, dat hij zijn doel zou missen, als hij zich al te dicht aan de zichtbare realiteit hield. Zijn typering kan men eentonig noemen. Wanneer wij de figuren van Johannes de Doper in de Chatsworth-triptiek en in het ongeveer 15 jaar later ontstane Maria-altaar te Wenen vergelijken, dan staan wij verwonderd over de geringe verandering. Deze bestendigheid valt te verklaren, wanneer men overweegt, dat het er hier om ging, de vrome gemeente de heilige zó te tonen, dat zij hem kon onderscheiden en herkennen in de haar vertrouwde, traditionele gestalte. In geen geval mag men eenvoudigweg van onmacht spreken.

HUGO VAN DER GOES, DETAIL UIT HET PORTINARI-ALTAAR TE FLORENCE.

Memling heeft getoond een portrettist te zijn. Wij bezitten van hem meer portretten dan van enige ander Nederlander uit de 15e eeuw. En hier, waar de opgave het vroeg of toeliet, weet hij uit ieder het individuele te halen en dit in overeenstemming te brengen met zijn vormideaal. De mannen en vrouwen, die hij portretteerde, hetzij als stichter in religieuze stukken of in enkele portretten, behoren tot een gemeente, die zich in vrome aandacht verenigt; gelijk voor God, schijnt het of ze ook uiterlijk op elkander gelijken. Zij bezitten dezelfde innerlijke eigenschappen, die in de aard van de schilder besloten liggen.

Bewonderenswaardig is de zorgvuldige observatie, waardoor telkens het typische en individuele van innerlijk en uiterlijk geregistreerd wordt, zonder dat de persoonlijke kentekenen scherp geciseleerd zijn. Zijn goed-

44 × 33,5 cm

TOMMASO PORTINARI. NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM OF ART.

hartige aard, zijn mensenliefde, maakt dat de meester het gebrekkige over het hoofd ziet.

Voor het portret koos Memling een vorm, die zijn zienswijze daarom zo duidelijk doet uitkomen, omdat hij deze vorm zelf, zich afwendend van het traditionele, geschapen heeft. Rogier's portretkoppen en -busten staan tegen een neutrale, meestal donkere achtergrond, met sterke tegenstellingen, van licht en donker, waarbij de geportretteerde geïsoleerd als op een medaille, alle aandacht tot zich trekt. Een enkele keer, vooral in zijn jonge jaren, houdt Memling zich aan deze geijkte formulering, maar hij gaat er spoedig toe over, aan het portret als achtergrond een landschap toe te voegen en hoofd en romp voor een lichte lucht, tussen een afsluiting van zuilen, en voor een vrolijk, zomers landschap te plaatsen. Niet zó, dat het gelaat zich donker aftekent tegen de lichte achtergrond, veeleer wordt het van voren belicht en met zachte schaduwen gemodeleerd. Op deze wijze bereikt de meester een geheel, dat harmonisch van kleur is en brengt hij de geportretteerde in harmonie met zijn omgeving. De horizon ligt boven de schouders, meer of minder hoog, de lucht wordt donkerder naar boven toe, tot waar de haren of hoofdbedekking reiken.

De beeltenissen zijn meestal helften van diptieken, de andere helft een madonna ten halven lijve. Daar hemel en landschap zich als één geheel over beide helften uitstrekt, verwijlt Maria in dezelfde aardse dreven als de stichter.

Voorzover mogelijk is, leren wij de kunstenaar kennen uit zijn kunst en zijn aard maken wij op, uit zijn verhouding tot de scheppingen van zijn voorgangers en tijdgenoten. Uit de Middenrijnstreek kwam Memling leergierig, open voor indrukken, naar Brabant en paste zich, niet zonder

onderdanigheid, bij het hogere peil der Nederlandse schildercultuur aan. Aanvankelijk aarzelend, later beslister toont hij een persoonlijke zienswijze. In Brugge, tevreden, in 'n beperkt gebied, voegt hij zich geheel naar de wensen, behoeften en eisen van zijn nieuwe vaderstad. Welvoldane burgers mijden luide en heftige gedragingen en neigen tot een kalme gelovigheid. Liever worden zij onderhouden en gesticht dan hevig geschokt. De verovering van de natuur lag reeds in het verleden – nieuwe krachten ontplooiden zich elders in de Nederlanden, niet in het herfstige Brugge. Memling's kunst is als een windstilte tussen de stormen. Met zijn sterk instinct voor het passende trachtte hij nooit de grenzen van het toelaatbare en beschaafde te overschrijden. Zijn ziel kende geen conflicten, geen strijd. In de lijnen, waarmee hij het bouwwerk geometrisch indeelt en omlijst, en in de zachte golving der gewaden kunnen wij het uiterlijk symbool van zijn evenwichtige natuur zien. In deze vormenwereld bestaat geen strijd, geen haast of stilstand, geen hoekige of scherpe contour. Altijd voelt men de werking van het geheel, nooit overheerst een onderdeel. Wie aan Memling denkt, ziet niet enkele losstaande, markante détails of pakkende motieven voor zich, doch een gehele melodieuze vormenwereld leeft in zijn herinnering.

29 × 21 cm
PORTRET VAN EEN ITALIAAN, ANTWERPEN, MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN.

Memling's vroomheid keert zich steeds naar de zonzijde van de Christelijke leer.

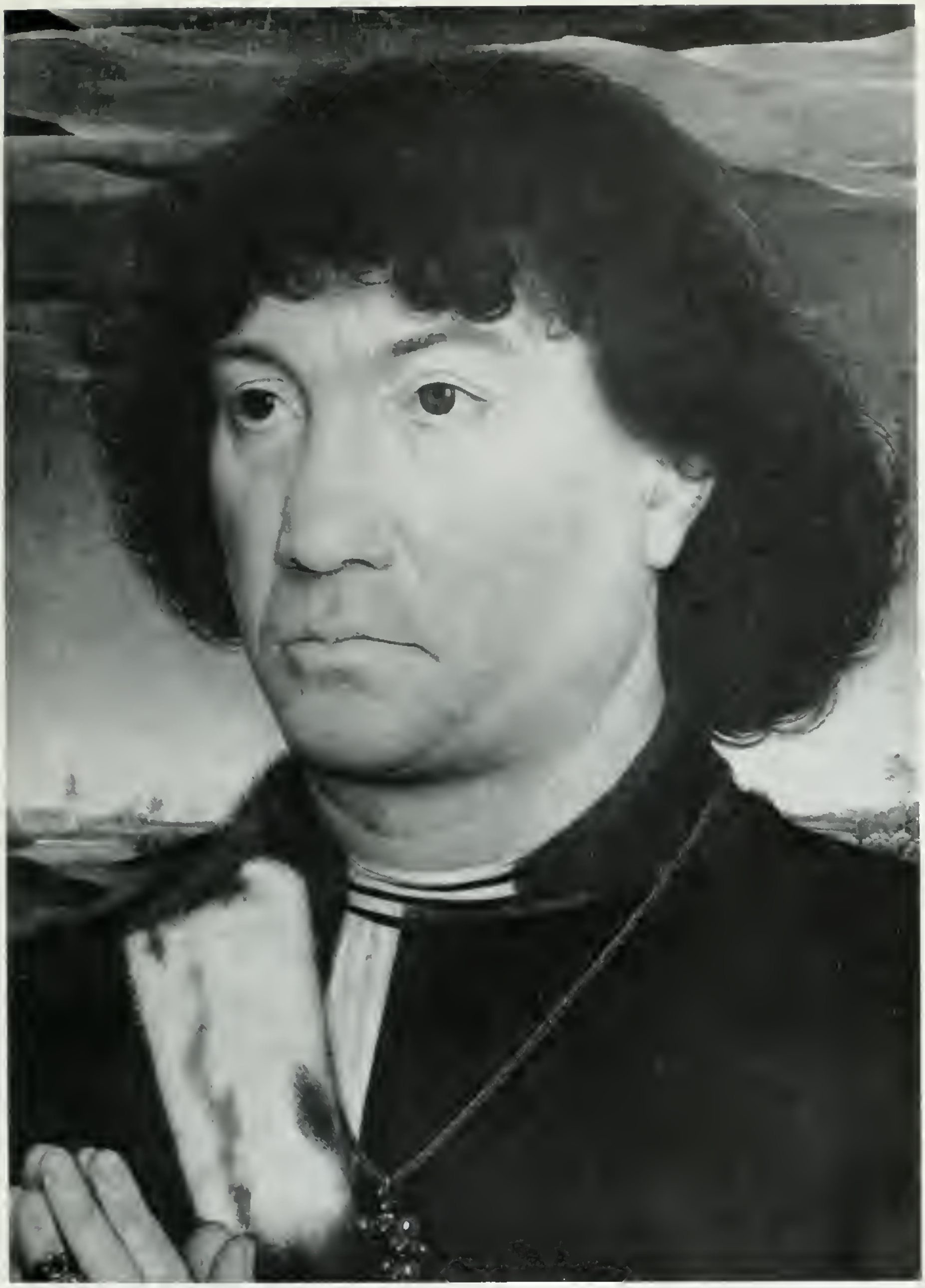
HET OORDEEL OVER MEMLING'S KUNST

Zeg me, wie u roemt en ik zal u zeggen, wie ge zijt. Memling is nooit door iemand zo onvoorwaardelijk geprezen als door James Weale,

35 × 29 cm

VROUWEPORTRET, PARIJS, LOUVRE.

wiens vroom enthousiasme de grondslag legde voor onze kennis der vroeg-nederlandse kunst. Deze Engelsman was een kind van de preutse tijd van koningin Victoria; hij was ondanks zijn hartstocht voor de vrome middeleeuwen vol klassicistische vooroordelen. Over Jan van Eyck liet hij zich dubbelzinnig uit – de schilder was in zijn ogen wat barbaars, al wilde hij dat ook niet bekennen. Jan van Eyck was voor hem „realist" – en realist al bijna een scheldnaam. Hij ging zo ver te



27 × 20 cm

MANSPORTRET (HELFT VAN EEN DIPTIEK), 'S-GRAVENHAGE, MAURITSHUIS.

zeggen: „Memling was a real artist with far more sentiment than John van Eyck". Memling's kunst sprak tot hem, zoals ze ook tot die Duitsers sprak, die zich romantici noemden, maar wier smaak zich evenmin als

43 × 31 cm

HL. BENEDICTUS, FLORENCE, UFFIZI.

die van de Engelsman van de vooroordelen ener humanistische opvoeding had weten te bevrijden.

Tussen het scheppen van kunst en beoordelen van kunst in een bepaalde periode bestaat altijd wisselwerking. Wanneer met de verandering in de kunst tegen het einde van de 19e eeuw Jan van Eyck, Hugo van der Goes en Rogier als de grote scheppende krachten beschouwd worden en Memling enigszins op de achtergrond raakt, dan wijzigt zich het oordeel ook zeker door uiterlijke oorzaken. Memling's kunst was gemakkelijk toegankelijk. Men behoefde slechts het Hospitaal in Brugge te bezoeken, om een volledig beeld ervan te krijgen, terwijl men van de macht, grootte en betekenis der andere vroeg-nederlandse meesters door geleerde combinaties, op verre reizen, moeizaam en slechts langzaam-aan zich een voorstelling kon vormen. Een beslissende factor blijft het echter, dat de late phase der 15e eeuwse kunst, zoals Memling die vertegenwoordigde, aan de tamme en sentimentele kunstopvatting beantwoordde van een tijd, waarin men zich voor de vroeg-nederlandse kunst ging interesseren.

De Boisserée's, Keulenaars, die in het begin van de 19e eeuw vol ijver vroeg-duitse en vroeg-nederlandse kunst begonnen te verzamelen, hebben misschien, zonder iets van zijn afstamming geweten te hebben, in Memling de landgenoot gevoeld. De 15e eeuwse schilders uit de Rijnstreek stonden verder verwijderd van de natuur en daarmee van de rijkdom van het individuele dan de meesters in Vlaanderen, Holland en Brabant, en konden daarom echter vrijer en onbezorgder hun vormideaal verwezenlijken; zij leefden in ijler atmosfeer en minder gespannen. De Keulse meester van het Marialeven lijkt in gevoelswijze verwant aan Memling. De verdere ontwikkeling van Memling's kunst in vergelij-

king met de Keulse meester berust op de strenge scholing in Rogier's atelier maar ook op de invloed van de Italiaanse vormenwereld, waarmee hij door zijn Florentijnse begunstigers in aanraking kwam. Het feit, dat de eerste golf uit het Zuiden in Memling's tijd Brugge bereikte, vergemakkelijkte het de Italiaanse schilder Cavalcaselle juist deze meester te waarderen. De eerste en gedurende tientallen jaren enige beschrijving van de vroeg-nederlandse schilderkunst stamt van hem en van een dilettant, de engelse consul Crowe. Ze werd door Anton Springer in het Duits vertaald en zo voor de

MANSPORTRET, GEDAT. 1487, FLORENCE, UFFIZI.

Duitse studenten gemakkelijk toegankelijk. De Franse uitgave heeft haar waarde behouden, omdat door Belgisch archiefonderzoek een groot aantal gegevens aan de tekst zijn toegevoegd. Wat echter de critische tekst betreft, lijkt het noodlottig, dat dit leerboek, zo lange tijd toonaangevend, door auteurs geschreven werd, die ondanks hun vurige ijver innerlijk vreemd stonden tegenover hun onderwerp. Cavalcaselle behoort tot dezelfde generatie als Weale.

Ons oordeel heeft zich ontwikkeld in reactie op en in tegenspraak met de leer, die wij in onze jeugd meekregen. De historici en kunstminnaars van onze tijd worden bovenal geboeid door strijdende figuren als Michel Angelo, Van der Goes en Grünewald. Onder deze voorkeur voor het agressieve en oorspronkelijke moet Memling lijden. De tijd schijnt weer te naderen om aan een „eerherstel" van deze meester te denken.

MARIA MET CHRISTUSKIND, GEDAT. 1487, BRUGGE, SINT JANS HOSPITAAL.

MAERTEN VAN NIEUWENHOVEN, BRUGGE, SINT JANS HOSPITAAL.

ACHTERKANT VAN EEN PORTRET (ALTAARLUIK).
VIERHOUTEN, VERZ. D. G. VAN BEUNINGEN.

28 × 21 cm

ACHTERZIJDE VAN EEN DIPTIEK MET MANSPORTRET.
LUGANO, VERZ. BARON THYSSEN.

LITTERATUUR

Algemene werken:

S. BOISSERÉE, Ueber Johann Memling und die Altargemälde der Brüder van Eyck in Gent, Kunst-Blatt VI, 1825, p. 169.
W. H. JAMES WEALE, Hans Memling; a notice of his life and works 1865.
CROWE und CAVALCASELLE, The History of Flemish Painting, 1857. (Duitse vert. 1875).
LUDWIG KAEMMERER, Memling, Künstler-monographiën XXXIX, 1899.
F. BOCK, Memling-Studien, 1900.
KARL VOLL, Memling, des Meisters Gemälde, 1909 (Klassiker d. Kunst).
M. J. FRIEDLÄNDER, Von Eyck bis Bruegel, 1916.
Idem, Die Alt Niederländische Malerei VI, 1928 en XIV, 1937, (toevoegingen) p. 102.

Artikelen over enkele schilderijen opgenomen in:

H. VAN HALL, Repertorium voor de Geschiedenis der Nederlandse schilder- en graveerkunst, 1936.

hieraan toe te voegen:

W. DROST, Das Jüngste Gericht des Hans Memling in der Marienkirche zu Danzig, Weenen, 1941.
GRETE RING, The Art Bulletin, 1945.
M. J. FRIEDLÄNDER, Noch etwas über das Verhältnis Rogier van der Weydens und Memling, Oud Holland 61, 1946, p. 11.

FOTO-VERANTWOORDING.

Voor het ter beschikking gestelde foto-materiaal zijn auteur en uitgever grote dank verschuldigd aan de Directeur van het Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie te 's-Gravenhage, het Centraal Ikonografisch Archief voor Nationale Kunst te Brussel, de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel en Antwerpen en het Zentral Institut für Kunstgeschichte te München.

De overige afbeeldingen zijn naar foto's in het bezit van K. G. Boon en de auteur.

IN DE PALET-SERIE
19—36
VERSCHENEN:

Mr. M. J. Schretlen
Dirck Bouts

K. G. Boon
Gerard David

Prof. Dr. W. Vogelsang
Geertgen tot St. Jans

K. G. Boon
Quinten Massys

L. C. J. Frerichs
Antonio Moro

Dr. J. B. Knipping O. F. M.
Pieter Bruegel

H. P. Baard
Willem van de Velde de Oude en Willem van de Velde de Jonge

K. E. Schuurman
Carel Fabritius

Th. Luns
Frans Hals

P. Clarys
Anton van Dyck

Prof. Dr. Fr. van Thienen
Pieter de Hoogh

J. Knoef
Cornelis Troost

Mr. M. F. Hennus
J. B. Jongkind

Dr. H. E. van Gelder
Jozef Israëls

H. P. Baard
Anton Mauve

A. M. Hammacher
Floris Verster

Mr. M. F. Hennus
Marius Bauer

Dr. J. B. Knipping O. F. M
Jan Toorop

IN DE PALET-SERIE
37—42
VERSCHENEN:

Dr. H. E. van Gelder
Rembrandt en zijn Portret

Rembrandt, de Etser

Rembrandt en het Landschap

Rembrandt en de Heilige Schrift

Rembrandt, schilder van de Nachtwacht

Rembrandt en zijn Tijd

[illegible]